

# 일상성의 미학에 이르는 길:

홍상수의 영화와 노회경의 텔레비전 드라마를 중심으로

양 승 국\*

## I. 왜 홍상수의 영화인가?

많은 평론가들과 연구자들이 홍상수의 영화에 관한 크고 작은 논문들을 꾸준히 발표하고 있다. 아마도 그의 영화에 대해서는 무언가 할 말이 많고, 하고 싶은 말들이 계속 이어지기 때문이리라. 그럼에도 불구하고 홍상수의 영화는 해외 영화제에서는 주목을 많이 받지만, 정작 국내 흥행에는 성공하지 못한다. 어찌 보면 홍상수는 흥행에 관심조차도 아예 없어 보이기가까지 한다. 이러한 홍상수 영화에 대한 대부분의 연구들은 그의 영화에 담긴 ‘일상성’과 ‘자기반영성’에 특히 주목한다. 과연 홍상수의 영화에는 이 두 특성이 뚜렷이 반영되어 있고, 이 때문에 평론가와 연구자들의 주목을 받는 것인가?

아마도 연구자들이 평가하는 홍상수의 영화에서 일상성이란 인간들의 삶의 변화에 충격을 가하는 극적 사건이 없다는 점, 대부분의 소재가 영화 만들기와 관련한 감독 자신의 이야기를 반영하는 자기반영성의 문제를 지니고 있다는 점에 기인하는 듯하다. 이런 점에서 홍상수 영화에서 일상성과 자기반영성은 동전의 양면과 같은 특성을 지닌다고 할 수 있을 것이다. 과연 영화에서 일상성의 재현 혹은 표현이 가능할 것인가? 이는 널리 알려진 것처럼 텔레비전 드라마의 전유적 특성이 아니던가? 본고는 본격적인 홍상수 영화론이 아니다. 오히려 텔레비전 드라마의 미학을 한 마디로 대표할 일상성의 본질을 살펴보기 위한 타산지석으로 홍상수의 영화를 주목하는 것이다. 왜냐하면 일상성의 미학을 대표한다고 할 수 있는 홍상수의 영화에 반영된 바로 그 일상성의 ‘현상’을 검토해 보면, 텔레비전 드라마의 성격을 규정하는 텔레비전 드라마의 일상성의 미학의 특성이 더욱 명확해질 것이기 때문이다. 이를

---

\* 서울대학교 국어국문학과 교수

위해 본고에서는 노회경의 작품들에 주목한다. 물론 대부분의 텔레비전 드라마에서 일상성의 표상은 쉽게 발견되지만, 노회경의 작품들에는 역사나 판타지의 특성보다는 ‘지금·여기’의 ‘생활세계(Lebenswelt)’의 존재자들인 우리의 삶이 더욱 뚜렷이 드러나기 때문이다.<sup>1)</sup> 필자의 주관적인 감상으로는 특히 그의 <디어 마이 프렌즈>(tvN 2016.5. 13.~2016.7.2.)에서 이러한 일상성의 미학이 잘 나타나 있다고 판단한다.

## II. 홍상수 영화에서의 일상성

홍상수의 영화 세계를 일상성의 재현으로 간주할 만한 장치들은 수없이 많이 찾을 수 있다. 이중 대표적인 것은 동일한 주위 사물들의 디테일이 자연스럽게 반복적으로 표상된다는 점이다. 작게는 <생활의 발견>(2002)과 <극장전>(2005)에서 보이는 동일한 공간, 즉 ‘이관희 내과의원’과 같은 의도적 배경 설정을 통해서 극중 낮은 환경을 삶의 친숙한 대상으로 변화시킨다. 대부분 그의 영화에서는 좁은 공간 혹은 동일한 장소들이 반복적으로 재현되면서 등장인물들의 활동 범위를 관객들이 쉽게 판단할 수 있는 지각의 범주 내에 제한시킨다. 이러한 특성은 오히려 텔레비전 드라마에서 등장인물들의 사건 진행을 시간의 지속성 내에서 통관(通觀)될 수 있게 만들기 위한 익숙한 장치에 해당한다. 이들의 차이는 홍상수의 영화에서는 영화의 배경이 되는 특수한 반복적 장소가 반드시 그곳이 아니더라도 사건이 달라지지 않는다는 점에 있다고 할 수 있다.<sup>2)</sup>

1) 가장 최근작인 <라이브>(tvN, 2018.3.10.~2018.5.6.)는 경찰 지구대에 근무하는 신참 경찰 영상수(이광수 분)와 한정오(정유미 분) 등을 중심으로 일선 경찰들의 활동상과 애환을 사실적으로 재현해 낸다. 이 작품은 경찰 드라마이지만, 강력 범죄 수사대가 아닌, 일반 시민들의 삶과 밀접한 경찰 지구대를 배경으로 하고 있기 때문에 ‘지금·여기’의 우리의 일상성을 효율적으로 재현해 준다. 이 과정에서 한정오의 과거 상처가 드러나고 이의 극복 과정을 통해 경찰과 일반 시민 모두 결국 공동체의 일원으로 살아가고 있음을 잘 보여준다.

2) 가령 <강원도의 힘>(1998)에서 ‘강원도’가 강원도가 아니어도 작품의 성격에는 큰 차이가 없다. 반면 2018년도 텔레비전 드라마의 문제작인 <나의 아저씨>(tvN, 2018.3.21.~2018.5.17.)에서 작품의 주요 공간적 배경을 이루는 ‘호계’라는 동네는

뿐만 아니라, 동일한 배우들이 반복적으로 다른 영화들에서 배역을 담당한다는 특수성은 도외시하더라도 극중 인물들 역시 영화마다 유사한 대사들을 반복적으로 발화하기도 한다.<sup>3)</sup> 이러한 발화는 극중 영화 만들기에 관여하는 등장인물의 영화와 관련한 소신적인 발언에서 특히 반복된다. 〈잘 알지도 못하면서〉(2008)에서의 한 예를 보자.

“정말로 몰라서 들어가야 하고 그 과정이 정말 발견하는 과정이어야 합니다. 제가 컨트롤하는 게 아니라 과정이 나로 하여금 뭔가 발견하게 하고 저는 그냥 그걸 수렴하고 하나의 덩어리로 만드는 겁니다.”

“영화감독이 아니라 철학자시네요.”

극중 영화감독인 구경남(김태우 분)이 자신의 영화를 상영한 후 학생 관객들과 나누는 이러한 영화에 대한 관점은 홍상수 자신의 영화론이라고 말할 수 있을 것이다. 이러한 홍상수 영화의 자기반영성은 이 작품에서 가장 직접적으로 나타난다고 할 수 있는데 심지어는 극중 다른 예술가인 양화백의 입을 빌려 예술론의 관점에서 드러내기도 한다.

“미리 다 정해서 들어가면 그게 다 뻔한 것뿐이 안 나와. 과정이 틀려먹었으니깐. 아무리 머리를 짜내도 이미 다 아는 것들이 나오는 거야. 이미 상투화되어 버린 것들인데 그런 상투가 예술에는 악이야, 최악. 예술의 유일한 존재이유는 감각적으로 새로운 세상에 존재를 드러내는 거야. 정말로 모르고 들어가야 돼.”

“진짜 선생님은 천재신 거 같아요.”

이러한 극중 관객[청자]에 의해 영화 속의 감독과 예술가는 철학자이거나 천재로 평가된다. 참으로 홍상수만이 할 수 있는 과감한 자기평가라고 할 수 있다. 이렇게 영화 만들기와 관련한 발화들은 홍상수 영화들 거의 모두에서 발견할 수 있는데, 그 요체는 위의 두 발화의 내용과 거의 동일하다고 할 수

---

작품의 주제와 직접 연관되는 장소성을 지닌다.

3) 〈생활의 발견〉에서 경수가 선영에게, 그리고 〈극장전〉에서 이기우가 영실에게 말하는 “우리 섹스하지 말고 깨끗하게 죽자.”와 같은 완전히 동일한 대사도 있다.

있다. 그러면서도 정작 영화 만들기와 관련한 영화 속에서조차 영화 만들기  
와 직접 관련된 장면은 거의 찾아보기 힘들다. 이러한 점에서 홍상수 영화의  
자기반영성은 관념으로 주장될 뿐이어서 재현성을 획득하지는 못한다. 따라  
서 홍상수 영화의 일상성을 자기반영성의 관점에서 평가하는 것은 적절하지  
못하다.

홍상수 영화에서 일상성의 가능성은 주로 우연을 우연 그대로 가져와 더  
이상의 개연적 인과관계로 연결하려 들지 않는다는 점에 놓인다. 따라서 홍  
상수 영화에서 사건은 뜬금없이 누구나 경험할 수 있는 세계에 툭 던져진 인  
물들의 등장으로 시작한다. 대부분의 영화에서 자막을 사용하거나, 등장인물  
의 보이스오버로 자신의 등장과 행동목표를 설명하는 방식으로 등장인물은  
극중 세계에 던져진다. 그리고는 ‘우연히’ 누군가를 만난다. 바로 이러한 우연  
성을 우연성 그대로 노출시키는 점, 더 이상의 인물의 전사(前史)를 설명하지  
도 않고 우연성 사이에 무한히 존재하는 사건의 계열들에 관해 어떠한 언급  
도 하지 않는다는 점에 홍상수 영화의 독창성과 매력(?)이 자리한다.

### III. 현실세계와 우연의 의미

홍상수 영화에서 우연성은 영화 만들기의 화두로서 작동하기도 한다. 〈해  
변의 여인〉(2006)에서 자신의 시나리오를 구상하는 영화감독 김중래(김승우  
분)는 시나리오 속의 인물이 경험하는 세 번 연속의 우연적 만남을 어떻게  
설명할 것인가에 대해 해답 찾기에 골몰한다. 하지만 더 이상의 해결 방안은  
드러나지 않은 채 이 시나리오의 내용은 이내 잊혀지고, 다른 영화에서처럼  
김감독은 술집을 순회하고, ‘우연히’ 누군가를 만난다.

“내가 오늘 길에서 우연히 네 사람을 만났어요. 한 사람은 영화제작자, 한  
사람은 감독, 한 사람은 영화음악 하는 사람, 그리고 내 제자를 만났거든요.  
근데 그게 다 영화와 관련되는 사람들이잖아요. 그리고 그게 다 이십 분 안  
에 일어난 일이거든요.”

“나도 예전에 그런 적이 있었어. 어떤 사람을 우연히 세 번 만난 적 있어.”  
(…)



“그러니까 이유 없이 일어난 일들이 우리 삶을 이루는 건데 그 중에 우리가 일부러 몇 개만 취사선택해서 그걸 이유라고 이렇게 생각의 라인을 만드는 거잖아요.”

“생각의 라인요?”

“예, 그냥 몇 개의 점들로 이렇게 이루어져서 그걸 그냥 이유라 하는 건데. 제가 예를 들어 볼게요. 만약 제가 이 컵을 밀어서 깨트렸다고 해요. 근데 이 순간 이 위치에 왜 하필이면 왜 내 팔이 여기에 있었는지, 그리고 난 그 때 왜 몸을 이렇게 딱 움직였는지, 사실 대강 숫자만 잡아도 수없이 많은 우연들이 뒤에서 막 작용하고 있는 거거든요. 근데 우리는 깨진 컵이 아깝다고, 그 행동의 주체가 나라고, 왜 그렇게 덤벼대냐고 욕하고 말아버리잖아요. 내가 이유가 되겠지만 사실은 내가 이유가 아닌거죠.”

(…)

“그러니까 현실 속에서는 대강 잡고 반응하고 갈 수밖에 없지만 실제에서는 우리가 포착할 수 없이 그 수없이 많은 것들이 막 상호작용하고 있는 거거든요. 아마 그래서 우리가 판단하고 한 행동들이 뭔가 항상 완전하지 않고 가끔은 크게 한 번씩 뻘사리를 내는 게 그런 이유가 아닌가 제가 생각을 해 보는데, 말이 너무 많은 거 같아요.”

영화 <북촌방향>(2011)은 위에서 보는 것처럼 홍상수의 우연에 대한 사유가 가장 직접적으로 드러난 작품에 해당한다. 특히 위의 마지막 성준(유준상 분)의 두 발화는 우연에 대한 홍상수 감독의 사유를 집약적으로 보여준다.

사건들이 우연의 결과일 뿐이라는 것은 실상 우리가 일상적으로 경험하는 사태이다. 다만 일상에서는 그 사건들이 쉽게 의미 있는 사건으로 확대되지 않을 뿐이어서 우리는 그 이면에 존재하고 있는 무한의 행위소들의 존재성에 대해서는 별반 관심을 두지 않는다. 일상성이 우연성에 근거한다는 것은 ‘논리적’으로는 타당하지만, 역으로 사소한 우연성들의 집합만으로 일상성이 형성되는 것은 아니다. 따라서 우연적·반복적 사건 진행을 보여주는 것만으로 홍상수의 영화들이 일상성을 재현한다고 주장하는 것은 적절하지 않다. 왜냐하면 우리의 현실세계의 일상성이 근거하는 우연성이란 실상 필연성의 다른 규정에 지나지 않기 때문이며, 우리의 존재성은 이 우연성보다는 ‘우발성(contingency)’에 더 밀접히 관련되고, 이것이 우리의 삶의 본질적 의미를 성찰하도록 해 주기 때문이다.

프랑스의 맑스주의 철학자 루이 알튀세는 6.8 혁명 후에 자신의 철학적 관점이 위기에 처하자 과학적 합리주의 대신 ‘마주침’이라는 우연성에 근거하여 세계의 운동 원리를 설명하고자 한다.

세계는 기성사실(le fait accompli), 일단 사실이 완성된(accompli) 후에 그 속에 근거, 의미, 필연성, 목표의 지배가 확립되는 그러한 기성사실이라고 말할 수 있는 것이다. 그러나 사실의 이 완성은 우연의 순수한 효과일 뿐이다. 왜냐하면 그것은 클리나멘(clinamen)<sup>4)</sup>의 편의에 기인하는 원자들의 우발적 마주침에 의존하기 때문이다. 사실의 완성 이전에는, 세계가 있기 전에는, 사실의 미성(未成, non-accomplissement)만이, 원자들의 비현실적 실존에 불과한 비(非)세계만이 있을 뿐이다.<sup>5)</sup>

하지만 이렇게 쉽사리 세계의 존재성을 ‘원자들의 우발적 마주침’의 결과로 설명할 수 있을까? 알튀세는 이어서 세계를, 우리 앞에 이러한 우연의 사실들이 무한히 계속되는 ‘사실의 사실’로 설명한다.<sup>6)</sup> 참으로 안타까운 과학적 유물론자의 전회(轉回)라고 하지 않을 수 없다. 과연 우연이란 필연과 구분될 수 있는 것인가? 앞에서 〈복춘방향〉의 성준의 발화는 실상 우연이 아니라 필연의 의미에 대해서 말하고 있는 것이다. 특히 마지막 발화는 플라톤 식의 데미우르고스의 질서에서 어긋난 사태를 필연으로 보는 관점과 밀접히 닿아 있다. 이러한 우연과 필연의 관계는 근대 이후 스피노자에 의해 명확히 규정된다.

사물의 본성에는 어떤 것도 우연적으로 주어진 것이 없으며, 모든 것은 일정한 방식으로 존재하고 작용하게끔 신적 본성의 필연성에 의해 결정되어 있다.<sup>7)</sup>

4) ‘기울어짐’, ‘빗나감’을 의미하는 라틴어.

5) 루이 알튀세, 서관모·백승욱 편역, 『마주침의 유물론』, 『철학적 맑스주의』, 새길 아카데미, 2014, pp.39~40.

6) “이렇게 세계는 우리에게 하나의 증여(un ‘don’)이며, 우리가 선택한 바 없는 ‘사실의 사실’, 자신의 우연성의 현사실성(facticité) 속에서, 심지어 이 현사실성을 넘어서, 우리 앞에 열리는 ‘사실의 사실’이다.”(루이 알튀세, 위의 책, p.41.)

7) 『에티카』, 제1부, 정리 29.(이하 번역은 강영계역, 『에티카』, 서광사, 2006.에 근거함.)

따라서 스피노자에 의하면 ‘우연이란 우리들의 인식의 결합에서 기인할 뿐’이어서 그 원인의 질서를 모르는 것이 우연이다.<sup>8)</sup> 위의 스피노자의 언술에서 ‘신적 본성’을 기독교의 신의 존재로 해석해서는 곤란하다. 스피노자에 의하면 “자기 안에 존재하는 것, 그리고 자기 자신에 의하여 파악되는 것, 곧 그 인식이 다른 것의 인식을 필요로 하지 않는 것”<sup>9)</sup>이 실체(substantia)로서 자기원인이 유일한 운동인(運動因)인 무한 실체가 곧 신이다. 스피노자의 신은 자연(natura) 자체로서, 다른 모든 유한 실체들은 신의 변양(modification)에 불과하다. 이를 현대적 의미로 이해하자면 세계의 존재성을 카오스모스적 원리로 설명하는 것이라고 할 수 있다.

그는 세계를 절대적인 필연성으로, 절대성의 현전으로 기술하고 있다. 그러나 바로 이 현전이야말로 모순적이다. 그것은 그 즉시 우리에게 필연성을 우연으로서 되돌려주며, 절대적 필연성을 절대적 우연으로서 되돌려 준다. 왜냐하면 절대적 우연이야말로 윤리적 지평으로서 이 세계를 지칭하는 유일한 방법이기 때문이다.<sup>10)</sup>

이러한 스피노자의 세계관—우연과 필연의 관계—에 대해서 후대의 한 연구자는 위와 같이 평가한다. 결국 세계는 ‘절대적 우연’에 의하여 유지되는 것이다. 비록 홍상수 감독이 이러한 우연에 대한 철학적 사유를 의식적으로 지니고 있는지는 알 수 없지만, 그의 영화에는 부분적으로 위와 같은 스피노자적인 사유의 흔적이 발견되기도 한다. 아래의 예는 그 대표적인 대사 중 하나이다.

“이 우유팩이 여기에 놓여진 이유를 알면 모든 걸 알 수 있다. 이것 때문에 난 조금이라도 영향을 받은 것이고, 그것 때문에 우주의 모든 것이 변해 버렸다. 왜 이걸 여기에 있어야 하는 거지? 세상의 모든 헛소리들은 필요 없어. 그냥 왜 이게 여기에 있어야 하는 거냐구? 왜 이게 지금 딱 여기 있냐구?”<sup>11)</sup>

8) 『에티카』, 제1부, 정리 33, 주석 1.

9) 『에티카』, 제1부, 정리 8, 주석 2.

10) 안토니오 네그리, 이기웅 역, 『전복적 스피노자』, 그린비, 2015, p.21.

11) 〈옥희의 영화〉(2010)의 ‘키스왕’ 에피소드 중 키스왕(이선균 분)의 독백.

문제는 홍상수 영화에서는 문제 제기만 있고 그에 대한 답을 찾아가는 과정은 생략하거나 관객의 판단에 맡겨 버린다는 점에 있다. 가끔은 등장인물 간의 돌연한 발화를 통해서 이러한 존재론적 물음을 툭 던져 놓기도 한다. “깃발은 참 멋진 발명품이야, 그렇지?” “그것 때문에 바람이 보이잖아요, 눈에.” 〈누구의 딸도 아닌 해원〉(2012)에서 남한산성에 오른 연주(예지원 분)는 중식(유준상 분)의 깃발에 대한 뜬금없는 언급에 즉각적으로 위와 같은 답을 던진다. 언뜻 서로 상관없는 대화인 것처럼 보여도, 모든 실체들은 세계 속의 인과의 질서 속에 필연적으로 연관되어 있다는 사유를 위의 〈옥희의 영화〉의 독백에서와 마찬가지로 보여준다. 이러한 점은 홍상수 초기 영화에서부터 발견되는 고유한 특질이라고 할 수 있다.

〈강원도의 힘〉의 첫 장면에서 강릉행 열차 안에서 재완(전재현 분)이 맥주 ‘두 캔’과 오징어를 사는 쇼트를 통해서 여행에 지친 지숙(오윤홍 분)의 존재가 드러나고, 이 장면은 후반부에서 다른 각도의 쇼트를 통해서 반복된다. 이렇게 지숙(오윤홍 분)의 존재가 다시 한 번 제시되는데, 이를 통하여 지숙과 연인관계에 있는 것으로 짐작되는 유부남 상권(백종학 분)이 지숙과 동일한 시·공간에 공존하고 있었음을 관객은 뒤늦게 알아차리게 된다. 이러한 쇼트의 편집을 통하여 이 두 사람이 서울에서 강릉으로 떠나게 되는 각자의 필연성이 존재함을 깨닫게 해 주지만, 영화가 끝날 때까지 이 두 사람은 근접한 공간 내에 공존하면서도 서로 만나지 못한다. 이러한 두 인물 사이에 놓인 수많은 인과적 행위소들이 서로 다른 계열축을 중심으로 움직이고 있다는 사건의 존재성에 대한 의미는 우연과 필연의 경계를 넘어서는 또 다른 사유를 필요로 한다. 하지만 홍상수 영화의 특이점이자 아쉬움은 그의 영화들이 이러한 사유의 가능성만 지녔을 뿐 이어지는 사건으로 형상화되지 못한다는 점에 있다.<sup>12)</sup> 안타깝게도 그의 영화에서는 단지 사소한 행위들의 표층적 형상의 집합을 일상성의 재현으로 간주하고 있을 뿐이다.

12) 이 존재성의 의미가 바로 앞에서 언급한 ‘우발성’에 해당한다. 〈지금은 맞고 그때는 틀리다〉(2015)는 이러한 우발성에 대한 사유의 가능성이 반영된 유일한 작품이라고 할 수 있다.



- ① <강원도의 힘>, 재완이 맥주를 구입한다.  
 ② <강원도의 힘>, 재완을 통해서 동일한 사·공간에 상권이 존재하고 있음을 보여준다.

#### IV. ‘집’과 ‘응답’의 부재

홍상수의 영화에는 일상적 삶과 관련되는 ‘집’이 없다. 인물들이 잠시 머물거나 거쳐 가는 ‘거처’는 있으나 정주의 공간으로서의 집은 없다.<sup>13)</sup> 거의 모든 등장인물들은 타지(他地)에서 불쑥 찾아오거나, 어디론가 떠난다. 그리고는 누군가를 ‘우연히’ 만난다. 그들이 머무는 공간은 삶의 주거지가 아닌 해변의 모텔이거나[〈해변의 여인〉, 〈다른 나라에서〉(2012)], 이국(異國)의 민박집이거나[〈밤과 낮〉(2007), 〈자유의 언덕〉(2014)] 아예 형상화되지 않는다. 심지어는 추운 겨울 해변에서 잠들기까지[〈밤의 해변에서 혼자〉(2017)] 한다.<sup>14)</sup> 건물의 실내를 보여준다면, 그때는 거의 모두 술집이거나 카페일 뿐이다. 〈여자는 남자의 미래다〉(2004)에서 이문호(유지태 분)는 김현준(김태우 분)을 대문 안까지는 들이지만, 정작 자신의 집 내부를 보여주지는 않는다.

실존한다는 것은 따라서 거주한다는 것을 의미한다. 거주한다는 것은 누군가가 자기 뒤로 던진 돌과 같이 실존 속에 던져진 한 존재의 익명적 현실을 나타내는 단순한 사태가 아니다. 거주한다는 것은 거둬들임이고, 자기를 향해

- 13) 술자리의 장소로서의 집은 〈오 수정〉(2000), 〈여자는 남자의 미래다〉(2004)에서 부분적으로 발견된다.  
 14) 물론 영화에서 ‘집’의 존재가 반드시 필요한 것은 아니다. 본고에서 ‘집’의 존재성을 언급하는 이유는 이 특성이 텔레비전 드라마에서는 일상성의 매우 중요한 형상소로 자리 매김되기 때문이다.

움이며, 피난처인 자기 집으로 물러남이다. 이것은 환대, 기다림, 인간적 맞아들임에 **답한다**.(강조-인용자)<sup>15)</sup>

실존한다는 것은 ‘거주하는 것’을 의미하며, 이는 타자에게 ‘답하는 것(response)’으로서 ‘책임(responsibility)’을 지는 것을 의미한다. “‘자아이다’란 ‘정주하는 것’이다. ‘자아가 정주하는’ 것이 아니라 ‘정주함으로써 자아는 자아가 되는’ 것이다.”<sup>16)</sup> 따라서 정주의 공간을 지니지 못한 홍상수의 ‘비(非)-자아들’은 술집에서 술을 마시며 책임지지 않을 말들만 토해낼 뿐이다. 이러한 술자리 모임의 주인(host)은 분명하지 않지만, 여기에 ‘우연히’ 참여하게 되는 주동인물들은 <극장전>의 김동수처럼 환대받지 못하거나, 아니면 환대(hospitality)로 시작해서 적의(hostility)의 대상이 되거나,<sup>17)</sup> 또는 환대와 적의의 사이에서 주체의 동일성을 유지하지 못하는 위기에 처하게 된다.<sup>18)</sup> 이렇게 서로 간에 이방인(hostis)<sup>19)</sup>으로 존재하는 등장인물들이 술을 마시며 환답을 나누는 것처럼 보이지만, 그들 간에 오고가는 언어 속에는 정작 ‘대화’가 없다.

우선 분명히 해 두어야 할 것은 어떤 사태가 연표되는 언어라는 것이 대화 당사자들 중 어느 한쪽이 마음대로 구사할 수 있는 소유물이 아니라는 점이다. **모든 대화는 공통의 언어를 전제로 한다.** 아니, 더 정확히 말하면 모든 대화는 공통의 언어를 창출한다. 고대 그리스의 철학자들이 말했듯이, 대화에

15) 에마뉘엘 레비나스, 김도형·문성원·손영창 역, 『전체성과 무한』, 그린비, 2018, p.228.

16) 우치다 타츠루, 이수정 역, 『레비나스와 사랑의 현상학』, 2018, p.173.

17) <지금은 맞고 그때는 틀리다>의 함춘수(정재영 분)가 대표적이다.

18) <밤과 낮>에서 한인 유학생 모임에 참여한 김성남(김영호 분), <그 누구도 아닌 해원>에서 학생들의 술자리에 합석하게 된 교수 서준(이선균 분), <밤의 해변에서 혼자>에서 선배들과 술자리에 함께하게 된 영희(김민희 분) 등이 이러한 존재 양상을 보인다.

19) 데리다는 프랑스어 hôte의 의미에 ‘주인’과 ‘손님[이방인]’이 공존하며, 환대(hospitalité)와 적의(hostilité)의 어원이 공통적으로 라틴어 이방인(hostis)에서 비롯되었다는 점에 주목하여, 환대와 적의는 하나라는 점을 강조하기 위하여 ‘환대-적의(hostipitalité)’라는 신조어를 만들어 낸다. (이에 대해서는 자크 데리다, 남수인 역, 『환대에 대하여』, 동문선, 2004, pp.79~84. 참조.)

서는 대화 당사자 중 어느 한쪽이 아닌 중간지대에서 뭔가가 표현되는데, 대화 당사자들은 바로 그 중간지대에 참여하여 서로 생각을 주고받는다. 대화를 통해 구현되어야 할 어떤 사태에 관한 의사소통은 따라서 대화의 과정에서 비로소 공통의 언어가 형성된다는 것을 뜻한다.(강조·인용자)<sup>20)</sup>

“나’와 ‘타자’는 미리 독립된 두 항으로서 자존적(自存的)으로 대치하는 게 아니라 사건 속에서, 사건으로서 동시에 생성한다.”<sup>21)</sup> 이 ‘사건’을 공유하며 참여하는 의사소통이 ‘공통의 언어’를 전제로 한 대화인 것이다. 이러한 대화는 타자에 대한 응답이다. “타자의 얼굴은 언제나 새로운 호소를 담고 있지만, 그 새로움은 이전에 내가 인지했던 것과 다르다는 의미에서의 새로움이 아니라 내가 다시 새롭게 응답하지 않을 수 없다는 의미에서의 새로움이다.”(강조·인용자)<sup>22)</sup> ‘응답’이 없는 자아와 타자의 관계라는 점에서 홍상수 영화에서의 등장인물들은 타자와의 소통이 단절된 ‘불완전한’ 모나드적 존재<sup>23)</sup>에 머문다고 할 수 있다.

그럼에도 불구하고 홍상수의 영화는 미메시스적이라기보다는 디에게시스적이어서 언어가 시각 이미지보다 우위를 점한다. 하지만 홍상수 영화에서 많은 등장인물들이 술집에서 던지는 발화들은, 영화와 관련된 담론이 아니라면 지난 과거의 ‘은밀한’ 사건들에 관한 ‘지금·여기’에서의 단편적인 술화에 지나지 않는다. 사실 우리의 일상에서는 이러한 ‘잡담’들이 언표 행위의 대부분에 해당한다고 할 수 있다. 그러나 이러한 무의미한 발화들을 모아 놓았다고 해서 역으로 일상성이 자연스럽게 확보되는 것은 아니다. 왜냐하면 일상성이란 단순히 사소한 사건들의 집합성이 아니라 현존재자들의 ‘지금·여기’의 생활의 존재 조건이기 때문이다.

20) 한스 게오르크 가다머, 임흥배 역, 『진리와 방법』 2, 문학동네, 2013, p.297.

21) 우치다 타츠루, 위의 책, p.75.

22) 문성진, 『해체와 윤리』, 그린비, 2012, p.205.

23) “‘자연의 진정한 원자’이고 ‘사물들의 요소’인 “모나드들은 어떤 것이 그 안으로 들어가거나 그 안에서 밖으로 나올 수 있는 창문을 가지고 있지 않다.” (빌헬름 라이프니츠, 윤선구 역, 『모나드론』, 『형이상학 논고』, 아카넷, 2016, p.253.) 후설은 『데카르트적 성찰』의 제5성찰에서 이러한 모나드의 개념을 수용하여 나와 타자와의 관계를 ‘모나드 공동체’의 관점에서 논하고 있다.

그러므로 대화는 미리 만들어진 내적 논리의 펼침이 아니라 사유자들 사이의 투쟁 속에서 이루어지는 진리의 구성인 것이다. 여기에는 자유의 모든 우발성이 함께 한다. 언어의 관계는 초월, 근본적 분리, 대화 상대방들의 낯설, 나에 대한 타자의 계시를 전제한다. 달리 말해, 언어는 관계를 이루는 항들의 공동체가 결여되어 있는 곳에서, 공통의 평면이 결여되어 있고 이제 구성되어야 하는 곳에서 말해진다. 언어는 이러한 초월 속에서 위치한다. 그래서 대화는 절대적으로 낯선 어떤 것에 대한 경험이고, 순수한 인식 또는 경험이며, 놀라움의 외상(外傷)이다.<sup>24)</sup>

대화는 미리 전제되어 있는 틀에 의해 만들어진 것이 아니라 타자와 함께 구성해 나가는 것이다. 이러한 점에서 타자와 응답하기 어려운 ‘환대-적의(hostipitalité)’의 이방인과는 대화가 성립하기 어렵다. 낯선 것에 대한 경험으로서의 대화는 ‘놀라움의 외상’이지만, 홍상수의 영화에서는 이 ‘놀라움’이 주로 일상 내에서의 불륜과 섹스의 욕망으로 귀결되고, 이를 위한 기제로서 술자리와 과도한 양의 알코올이 활용된다는 점에서 문제적이다. 홍상수의 영화는 불륜을 정당화하는 것이 아니라 불륜의 욕망 자체를 자연스러운 일상의 욕망 표상 중의 하나로 치환한다. 많은 관객들이 홍상수 영화에 대해서 불편함을 가진다면, 이들이 드러내는 속물적인 욕망을 거부하지 못하는 나 자신의 속물스러움이 노출되는 것에 대한 본능적인 거부감에서 기인할 것이다.

홍상수 영화에는 애무[에로스]는 없고 섹스만 있다. 성행위는 합일과 혼용의 관계가 아니라 타자의 타자성을 체험하는 행위로서 성행위에서 만나는 타인은 내가 잡을 수 없는 신비 속에 존재한다. 에로스를 말하지 못하는 무능력 속에는 욕망의 결핍만 존재한다.

애무는 아무것도 포착하지 않는 데서, 자신의 형식으로부터 끊임없이 도망쳐 미래—결코 충분하지 않은 미래—를 향하는 것을 갈구하는 데서, 마치 아직 존재하지 않는 듯이 빠져나가 버리는 것을 갈구하는 데서 성립한다.<sup>25)</sup>

애무가 욕망의 완성으로 나아가는 단계라면 섹스는 욕망의 소모 행위에

24) 『전체성과 무한』, p.97.

25) 『전체성과 무한』, p.389.



불과하다. 홍상수의 영화에는 ‘집’이 없는 만큼, 이 섹스의 행위도 정주의 공간에서 이루어지지 않는다.<sup>26)</sup> 오직 〈잘 알지도 못하면서〉에서의 섹스가 유일하지만 이 행위의 주체인 구경남 감독은 불륜의 행위가 이웃에게 발각되어 양화백의 ‘집’에서 ‘쫓겨난다’.

결국 정주할 공간을 지니고 있지 못한 홍상수 영화의 인물들은 ‘자기동일성’을 획득하기 힘들어진다. 왜냐하면 ‘자기동일성’이란 타인의 시선 아래에서, 타인에 대한 ‘응답’에 의해 형성되기 때문이다. “자기동일성이란 ‘다른 무엇에 근거 지워질 것도 없이, 자기 결정하는’ 능력”<sup>27)</sup>으로서 “지각의 세계는 모든 사물들이 자기동일성을 가지는 세계”<sup>28)</sup>인데, 홍상수의 인물들은 이 세계를 자신의 것으로 대상화하지 못한다. 단지 그 세계의 주변에서 맴돌 뿐이다. 대상과의 관계를 결여한 인물들은 향유(jouissance)의 주체로 서지 못하고<sup>29)</sup> 자기중심적인 모나드의 실체에 머물 뿐이다.<sup>30)</sup>

홍상수의 〈우리 선희〉(2013)에서는 선희를 향한 세 남자의 지향성을 통해 이러한 자기중심적인 모나드적 세계관의 실상을 상징적으로 보여 준다. 타자의 존재는 나의 내면성과 구별되는 외재성(extériorité)이고 이타성(異他性)이다. ‘자기’라는 성격 즉 ‘자기성(ipseitas)’은 이러한 타자인 세계로부터 비롯되

26) 〈북촌방향〉에서의 성준과 예전(김보경 분)의 섹스도 예전의 정주 공간이 아닌 술집에 딸린 임시 거처에서 이루어진다.

27) 『레비나스와 사랑의 현상학』, p.78.

28) 『전체성과 무한』, p.202.

29) “대상과의 관계, 이것을 우리는 향유(jouissance)로 특징지을 수 있다. 모든 향유는 존재의 방식일 뿐 아니라 동시에 감각작용, 다시 말해 빛과 인식이다.”(엠마누엘 레비나스, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 2001, p.65.)

30) 〈극장전〉에서 배감독(김명수 분)의 영화가 자신의 이야기를 소재로 만들어진 것이라는 김동수(김상경 분)에게 최영실(엄지원 분)은 “근데 옆에 있는 사람들은 다 그렇게 생각하는 거 같아요. 사실 뭐 작은 거 하나라도 비슷하면 다 자기 얘기인 거처럼 얘기하잖아요. 전보다 자긴 중요하니까요.”라고 반박한다. 한편 최영실이 배우 활동을 하지 못하는 이유가 몸의 은밀한 곳에 상처가 있기 때문이라는 소문을 믿은 김동수가 최영실과의 섹스 후에 이 소문이 헛소문이었다는 것을 깨닫는 에피소드도 자기중심적인 모나드적 주체성을 잘 보여 준다고 할 수 있다. 이러한 자기중심성에 대한 비판은 다른 영화 〈잘 알지도 못하면서〉에서는 “나에 대해 뭘 안다고 그래요? 잘 알지도 못하면서. 딱 아는 만큼만 안다고 해요.”라고 고순(고현정 분)의 입을 통해 이루어진다.



〈우리 선화〉의 포스터 / 〈우리 선화〉에서 선화를 만나기 위해 창덕궁을 찾은 세 남자

는데, 홍상수의 인물들은 대개 이 자기성의 부재, 다른 식으로 말하자면 스피노자의 코나투스(conatus)가 부재한 인물들이다. 그러면서도 홍상수의 인물들은 ‘자기중심성’에 함몰될 위험을 감수하는데, 〈우리 선화〉를 둘러싼 세 남자의 존재성이 이를 잘 드러내 준다. 어쩌면 우리의 일상성은 이러한 ‘자기중심적’ 존재자들의 지향성이 서로 영기고 충돌하는 순간들의 지속성이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 그렇더라도 이러한 순간들의 집합만으로는 일상성이 저절로 확보될 수는 없다. 왜냐하면 대다수 우리들은 ‘지금·여기’에서의 삶의 질의 향상을 지향하고, 이를 위한 코나투스의 지속이 일상성을 형성하는 것이기 때문이다. 이러한 점에서 홍상수의 영화들은 원인과 결과가 역전된 일상성의 개념에서 벗어나지 못하고 있음을 알 수 있다.

## V. 다시, 일상성의 미학을 위하여

우리가 일상적으로 경험하는 사건과 사태들은 현실세계 속에서는 하나의 의미로서 지각되기가 어렵다. 우리는 누군가를 ‘우연히’ 만나고 이후 그 누군가는 타자와의 관계를 통하여 형성된 그 관계성의 의미를 사후에야 비로소 깨닫는다. 텔레비전 드라마는 이 사후성의 의미를 드라마 속의 지속적 사건을 통해서 우리의 ‘지금·현재’의 경험으로 환치시켜 준다. 이를 통하여 우리는 나와 타자와의 관계성을 다시 숙고하게 되고 나의 존재성을 ‘세계-내-존재’의 존재자의 특성으로 인식할 수 있게 된다. 이러한 점에서 텔레비전 드라

마의 드라마적인 사건을 통한 의미 형성은 일단 하이데거적인 세계 인식에서 출발한다고 볼 수 있다.

현존재는 분석의 출발에서 한 특정한 실존함의 차별성에 있어 해석하지 말고 오히려 그의 무차별적인 우선 대개에 있어 열어보여야 한다. 현존재의 이러한 일상성의 무차별성은 **아무것도 아닌 것이 아니며** 오히려 이 존재자의 한 긍정적인 현상적 특징이다. 모든 실존함은, 그것이 존재하는 것을 볼 때, 이러한 존재양식에서부터 그리고 그 안으로 되돌아가서 존재한다. 우리는 이러한 현존재의 일상의 무차별성을 **평균성**이라고 이름한다.(강조-저자)<sup>31)</sup>

하이데거에 의하면 이 평균적인 일상성 안에 실존성의 선험적인 구조가 놓여 있다. 이러한 관점을 수용할 때, 이 무차별성 속에서 차별적인 인물을 발견하고 창조해 내는 것이 드라마의 역할이다. 텔레비전 드라마는 이러한 무차별적인 무한(infini)의 외재성에 대한 두려움을 제거해 주며, 드라마 주인공은 자기 밖에 서는 존재(Ex-istenz)로 이 외재성의 세계 속에 현현될 때 탄생한다. 이는 ‘그저 있음(II y a)’에서 존재자를 발견하는 것이고, “의식이 하나의 장소 속에 자리함(location)을 통해 주체로 서게 된”<sup>32)</sup> 주체를 만나는 일이다. 따라서 이러한 주체는 구체적인 ‘몸’을 지닌 ‘감성적 존재’로 존재한다. 텔레비전 드라마에서 몸은 타인과 소통하는 ‘감수성·수동성·수용성’이라는 특성을 지니며, 감성적 존재임을 깨닫는다는 것은 세계 안에 나 홀로 존재하지 않음을 깨닫는 것이다. 이러한 드라마의 인물은 몸의 주체로서 타인과 얼굴로써 만난다.

“타자가 내 안에 있는 타자의 관념을 넘어서면서 자신을 제시하는 방식을 우리는 얼굴이라 부른다.”<sup>33)</sup> 이제 우리는 왜 그토록 텔레비전 드라마에서 얼굴의 클로즈업의 화면을 즐겨 사용하는지 알 수 있다. 물론 텔레비전 드라마는 텔레비전 화면이라는 기술적 매체의 작은 프레임을 통해서 세계와의 만남을 재현하여야 한다. 따라서 시청의 거리와 화면 크기의 비례에 따라 타자와 대화하는 가장 자연스러운 얼굴의 표상이 클로즈업이라는 것은 우리가 이미

31) 마르틴 하이데거, 이기상 역, 『존재와 시간』, 까치, 2013, p.68.

32) 강영안, 『타인의 얼굴—레비나스의 철학』, 2017, p.95.

33) 『전체성과 무한』, p.56.



〈그 겨울, 바람이 분다〉의 클로즈업 1



〈그 겨울, 바람이 분다〉의 클로즈업 2

잘 알고 있는 사실이다. 하지만 텔레비전 드라마에서 클로즈업은 특별한 소품을 통한 정보 전달을 위한 것이 아니라면, 얼굴에, 그 중에서도 ‘눈’에 집중된다. “진정한 표현인 얼굴은 최초의 말을, 즉 의미하는 것을 정식화한다. 그것은 우리를 응시하는 눈으로서, 자신의 기호의 첨점(尖端)에서 출현한다.”<sup>34)</sup> 얼굴은 자신의 표현이고, 타자를 응시하는 ‘눈’으로서 이 눈은 얼굴의 눈으로 써 더욱 소통한다. 이 얼굴의 현현은 영화에서와는 다른 자기성의 표현인 것이다. 노희경의 텔레비전 드라마 〈그 겨울, 바람이 분다〉(SBS, 2013.2.13~2013.4.3.)는 이러한 클로즈업을 가장 적극적으로 사용하여 성공한 대표적인 작품이다.<sup>35)</sup>

둘러보는 세계-내-존재에서 도구 전체의 공간성으로서 발견되고 있는 공간은 그때마다 그것의 자리로서 존재자 자체에 속한다. 순전한 공간은 아직은 폐되어 있다. 공간은 자리들 속으로 흩어져 있다. 그러나 이러한 공간성은 공간적으로 손안에 있는 것의 세계적합적인 사용사태 전체성에 의해서 자신의 고유한 단일성을 가진다.<sup>36)</sup>

하이데거는 위와 같이 세계를 ‘도구의 총체성’으로 파악하지만, 이러한 세계 인식은 나를 중심으로 한 전체성(totalité)의 관점에서 타자를 이화(異化)시키는 것이다. 이러한 존재자의 존재성[존재 조건]을 하이데거는 ‘죽음을 향한 존재자’의 불안과 염려로 파악하지만, 과연 우리는 이러한 존재성을 일상 속

34) 『전체성과 무한』, p.264.

35) 이 작품에서는 시각 장애인인 오영(송혜교)의 자기성의 표현을 위하여 그 어느 작품보다도 눈의 클로즈업이 강조된다.

36) 『존재와 시간』, p.147.

에서 자기화하며 살아가고 있는가? 그렇게 되기는 힘들 것이다. 이에 대한 비판은 레비나스에 의해 다음과 같이 이루어진다.

우리는 숨 쉬기 위해 숨 쉬며, 먹고 마시기 위해 먹고 마시며, 거주하기 위해 거처를 마련하며, 호기심을 위해 공부하며, 산책하기 위해 산책한다. 이 모든 일은 살기 위해서 하는 일이 아니다. 이 모든 일이 삶이다.<sup>37)</sup>

이러한 레비나스의 관점을 수용하여 강영안은 “세계는 도구적 연관성의 총체와 먹을거리의 총체 사이에서 유동한다.”<sup>38)</sup>고 설명한다. 다른 식으로 말하자면 세계는 삶의 ‘요소(element)’의 총체인 것이다. 따라서 이러한 세계에서는 필연적으로 타자(l’Autre)와의 만남을 통한 존재성에 대한 관심이 대두될 수밖에 없다.

“처음으로 엄마의 늙은 친구들에게 호기심이 갔다. 자신의 영정사진을 채미삼아 찍는 사람들. 저승 바다에 발목을 담그고 살아도 오늘 할 발일은 해야 한다는 내 할머니. 우리는 모두 시한부. 정말 영원할 것 같은 이 시간이 끝나는 날이 올까. 아직은 믿기지 않는 일이다.”

〈디어 마이 프렌즈〉 3회에서 박완(고현정 분)은 함께 모여 영정사진을 찍는 엄마 장난희(고두심 분)의 친구들을 보며 새삼 세계 속에서의 자신의 존재 의미를 숙고해 본다. 이러한 숙고 속에는 비인격적 존재들의 ‘그저 있음(II y a)’이라는 무한성 안에 존재자들의 실존적으로 ‘주어져 있음(Es gibt)’의 의미에 대한 깨달음이 담겨 있다. 이는 세계를 도구적 존재의 총체성으로 보는 관점과 향유 요소의 총체성으로 보는 관점 양자의 구별을 넘어서는 것이다. 레비나스식으로 우리는 ‘~로부터 살아감(vivre de~)’의 존재들이지만 타자를 동일자로 변형시키는 향유의 세계에만 전적으로 머물 수는 없다.

위의 〈디어 마이 프렌즈〉의 박완의 보이스오버와 시선에서 알 수 있듯이, 텔레비전 드라마에는 염려와 향유라는 존재자의 존재성이 공통적으로 담겨 있다. 사건의 ‘존재도’<sup>39)</sup>에 따라서 관객의 지각도 이 두 존재 조건 사이에서

37) 에마뉘엘 레비나스, 서동욱 역, 『존재에서 존재자로』, 민음사, 2012, p.70.

38) 강영안, 위의 책, p.103.



〈디어 마이 프렌즈〉 3회, 영정사진을 찍는 어른들 / 이 모습을 지켜보는 박완의 시선

유동한다. 텔레비전 드라마는 끊임없이 관객의 감성과 소통하는데, 이렇게 소통하는 관객의 존재가 텔레비전 드라마의 일상성을 최종적으로 확보해 준다. 이는 바로 나와 타자를 연결해 주는 ‘이웃’의 존재성, 타자의 눈으로 나를 쳐다보는 ‘제삼자’의 존재성을 확신시켜 준다는 것을 의미한다.

타자가 단순히 나를 위해 존재하지 않는다는 것, 나의 이웃이 또한 제삼자에게 하나의 이웃이 된다는 것, 그리고 사실 그들에게 제삼자인 사람은 바로 나라는 것을 깨닫게 된다.<sup>40)</sup>

이 제삼자의 존재성이 텔레비전 드라마를 성립시켜 주는 핵심 요소라고 할 수 있다. 이를 위해서는 ‘오버 더 숄더 투 쇼트’를 통해서 관객이 제삼자의 시선으로 참여하는 것이 일반적이지만, 〈디어 마이 프렌즈〉에서는 특별히 인물 자신의 회상 구도에 의해서 자신이 제삼자의 역할을 수행하기도 한다. 문정아(나문희 분)의 남편 김석균(신구 분)은 새삼 자신의 아내가 이혼을 요구하는 이유를 도무지 이해할 수 없다. 결국 문정아는 집을 따로 얻어 독립해 나가 모처럼 ‘자신만의 편한 삶’을 살아간다.<sup>41)</sup> 그제야 비로소 김석균은

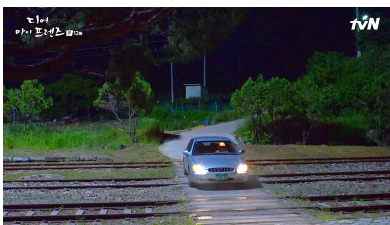
39) 존재도(degree of being)란 다음과 같은 스피노자의 개념에서 차용한 것이다. “어떤 사물의 본성에 실재성이 더 많이 속하면 속할수록 그 사물은 존재하는 데 더 욱더 큰 힘을 자신 안에 가지게 된다.”(에티카 제1부 정리 11, 주석)

40) 콜린 데이비스, 김성호 역, 『엠마누엘 레비나스—타자를 향한 욕망』, 다산글방, 2001, p.62.

41) 새로 구한 낡은 ‘집’에서의 문정아의 편안한 삶과 혼자 남아 빈 ‘집’에 거처하게 된 김석균의 낯선 삶의 대조는 왜 ‘집’이 텔레비전 드라마의 중요한 형상소가 되는지를 압축적으로 보여준다.



- ① <디어 마이 프렌즈> 12회, 김석균은 젊은 시절의 행복한 한 때를 회상한다.
- ② 김석균은 자신을 응시하는, 현재의 비참해진 또 다른 자아를 발견한다. (차창 밖의 자신의 실루엣에 주목하라)



- ① 김석균은 자신을 애처롭게 응시하는 젊은 시절의 아내의 얼굴을 자각한다.
- ② 건널목 가운데에서 갈 길을 잃고 자신을 돌아보는 김석균의 롱 쇼트

자신이 젊은 시절 아내에게 얼마나 모질게 대했었는지, 얼마나 무책임한 가장이었는지 깨닫게 된다. 자신의 무관심으로 뺏속의 아이를 잃게 된 아내의 상처가 얼마나 큰 것이었는지를 뒤늦게 자각한 김석균은 젊고 행복한 시절의 생활 터전을 찾아보게 되고, 마침내 자신의 ‘주체동일성’이 얼마나 모순적인 것이었는지를 깨닫는다. 12회의 이 장면은 <디어 마이 프렌즈>에서 가장 감동적인 순간의 하나로 손꼽을 만하다.

하지만 텔레비전 드라마는 이러한 제삼자가 바로 나임을 깨닫게 해 주는 것에서 머물지 않는다. 제삼자인 나의 존재성에 대한 자각으로부터 다시 타자들에 대한 용서와 환대로 나아가는 것, 그럼으로써 내가 타자들로부터 용서와 환대를 받을 수 있다는 것, 결국 이러한 과정을 통하여 내가 생활세계의 현존재로서의 자기성을 확보해 나가는 것에 대한 확신이 가능해진다.

타자들의 과오에 대한 용서는 타자의 과오에 의해 고통을 겪음 속에서 썩든다. 참는 것, 즉 타자를 위함은 타자에 의해 부과된 모든 겪음의 인내를 함



유한다. 타자를 대속함, 타자를 위한 속죄. 양심의 가책은 감성의 ‘문자적 의미’의 비유이다.(강조-저자)<sup>42)</sup>

〈디어 마이 프렌즈〉에는 박완의 엄마 장난희(고두심 분)와 이영원(박원숙 분)간의 상처와 조희자(김혜자 분)와 문정아(나문희 분) 간의 상처가 서로 다른 계열축을 중심으로 잠복해 있다. 드라마의 전개에 따라 장난희와 이영원 간의 갈등이 먼저 풀어지고, 조희자와 문정아 간의 상처는 극의 후반부에 가서야 비로소 드러나고 치유된다. 이 과정에서 각 인물들이 지닌 심각한 ‘몸’의 상처들—암과 치매, 그리고 서연하(조인성 분)의 신체적 장애—이 타자에 의해 응답되고 이해된다. 이 드라마는 이러한 등장인물들 간의 상처와 치유를 통하여 생활세계의 모든 존재자들이 ‘타자’를 넘어 진정한 ‘이웃’이 되는 과정을 재현하는 데에 성공한다.

동일자와 타자의 문제는 서양 철학에서 파르메니데스 이후 지속적으로 관심을 둔 존재론의 과제였다. 후설의 현상학의 직접적인 영향 하에 독창적인



〈디어 마이 프렌즈〉 15회, 서로의 몸의 상처를 위로하는 장난희와 조희자 두 사람의 모습을 롱 쇼트로 보여줌으로써 이를 지켜보는 제작자의 시선을 확보한다. 뒤 이은 조희자와 문정아의 용서와 화해 장면도 마찬가지이다.

42) 엠마누엘 레비나스, 김연숙·박한표 역, 『존재와 다르게—본질의 저편』, 인간사랑, 2010, p.238.





〈디어 마이 프렌즈〉 마지막 회, 세대의 간격을 넘어서 박완이 엄마의 친구들의 ‘이웃’으로 들어간다.

자신의 철학을 전개한 하이데거와, 후설과 하이데거의 영향을 받았지만 이를 적극 극복한 레비나스로 대별되는 존재론의 두 축은 텔레비전 드라마의 일상성의 미학을 이해하기 위한 매우 중요한 방법론적 기틀을 마련해 준다.<sup>43)</sup> 그러나 “타인의 현존이 나의 자발성(spontanéité)을 문제 삼는 이런 의문시를 윤리(éthique)라 일컫는다.”<sup>44)</sup>는 레비나스의 ‘타자윤리학’의 관점이 인류의 평화를 위한 이상적인 윤리학일지는 몰라도 드라마의 세계에서는 전적으로 적용되기 어렵다. 무엇보다도 드라마는 윤리학을 위한 교재가 아니기 때문이다. 그렇다고 세계를 도구의 총체성이라고 보는 하이데거의 관점을 적극 수용하는 것은 더욱 위험하다. 일상성의 관점에서 이의 문제점은 앞에서 홍상수의 영화들을 통해서 이미 살펴본 바와 같기 때문이다. 결국 드라마에서 재현하는 생활세계란 전체성과 무한 사이에서 유동하는 존재자들의 존재 공간이라고 할 수 있다.

이러한 점에서는 하이데거의 영향을 받았으면서도 하이데거와 일정 거리를 취하고 있는 다음과 같은 가다머의 해석학적인 세계관이 보다 더 우리의 현실세계와 이를 재현하는 드라마의 세계를 이해하는 데에 도움이 될 것이다.

생활세계란 우리가 자연스럽게 섞여 들어가 사는 세계로서, 우리에게 그 자체로서 대상화되는 것이 아니라 모든 경험의 기반으로 주어져 있는 세계를 가리킨다.<sup>45)</sup>

인간의 현존재는 결코 어떤 특정한 관점에 전적으로 얽매어 있지 않으며,

43) 이 외에 타자를 적대자로 인식하는 사르트르의 타자론도 거론할 수 있으나, 이는 범죄 영화나 액션 영화의 구조에 더 어울린다고 할 수 있을 것이다.

44) 콜린 데이비스, 위의 책, p.73.

45) 한스게오르크 가다머, 위의 책, p.110.

따라서 결코 진정한 의미에서 완결된 지평을 갖고 있지 않다. 바로 그것이 인간 현존재의 역동성이다.<sup>46)</sup>

뿐만 아니라 “일상이란 남성과 여성이 주체로서 그 관계들, 그리고 관계의 의미를 그들의 전체 생활 방식과 문화와 연결하여 계속해서 ‘협상’하는 영역”<sup>47)</sup>이라는 역사학적 관점에서 본 일상론이 텔레비전 드라마의 세계를 설명하는 데 더욱 적절할 수도 있다. 결국 텔레비전 드라마는 다른 모든 허구적 서사와 마찬가지로 남성과 여성으로 구성된 생활세계의 존재자들의 이야기를 생산해 내는, 인간의 드라마이기 때문이다. 이러한 드라마를 통하여 우리는 ‘아주 오랜 동안 친숙하게’ 알려진 것들을 신비스럽게 새삼 자각하게 된다.<sup>48)</sup> 우리들 자신과 타인들로부터 깊이 숨겨져 있던 ‘친숙함’을 발견함으로써 우리 모두 생활세계의 공동체의 일원이라는 것을 깨닫게 해 주는 것, 이것이 바로 텔레비전 드라마의 힘, 텔레비전 드라마가 지닌 일상성의 미학이다.

46) 한스게오르크 가다머, 위의 책, p.189.

47) 알프 뢰트케 외, 나종석 외 역, 『일상이란 무엇인가』, 청년사, 2002, p.239.

48) 이에 대해서는 프로이트의 언캐니(uncanny)의 개념을 수용하여 나와 타자와의 관계를 논하고 있는 리처드 커니, 이지영 역, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2016, pp.132~141.을 참조할 것.

## 참고문헌

- B. 스피노자, 강영계역, 『에티카』, 서광사, 2006.
- 강영안, 『타인의 얼굴-레비나스의 철학』, 2017.
- 루이 알튀세, 서관모·백승욱 편역, 『철학적 맑스주의』, 새길아카데미, 2014.
- 리처드 커니, 이지영 역, 『이방인, 신, 괴물』, 개마고원, 2016.
- 마르틴 하이데거, 이기상 역, 『존재와 시간』, 까치, 2013.
- 문성진, 『해체와 윤리』, 그린비, 2012.
- 안토니오 네그리, 이기웅 역, 『전복적 스피노자』, 그린비, 2015.
- 에드문트 후설·오이겐 핑크, 이종훈 역, 『데카르트적 성찰』, 한길사, 2009.
- 엠마누엘 레비나스, 강영안 역, 『시간과 타자』, 문예출판사, 2001.
- 엠마누엘 레비나스, 김연숙·박한표 역, 『존재와 다르게—본질의 저편』, 인간사랑, 2010.
- 에마누엘 레비나스, 서동욱 역, 『존재에서 존재자로』, 민음사, 2012.
- 에마누엘 레비나스, 김도형·문성원·손영창 역, 『전체성과 무한』, 그린비, 2018.
- 우치다 타즈루, 이수정 역, 『레비나스와 사랑의 현상학』, 2018.
- 자크 데리다, 남수인 역, 『환대에 대하여』, 동문선, 2004.
- 콜린 데이비스, 김성호 역, 『엠마누엘 레비나스—타자를 향한 욕망』, 다산글방, 2001.
- 한스 게오르크 가다머, 임홍배 역, 『진리와 방법』 2, 문학동네, 2013.